



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Demony Genette'a : o powieści Dawida Bieńkowskiego "Nic"

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (2006). Demony Genette'a : o powieści Dawida Bieńkowskiego "Nic." W: A. Opacka, M. Kisiel (red.), "Nasz XX wiek : style, tematy, postawy pisarskie" (S. 269-277). Katowice : Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Uniłowski

Demony Genette'a

O powieści Dawida Bieńkowskiego *Nic*

Rzecz to intrygująca – w wygłosie powieści Dawida Bieńkowskiego pod tytułem *Nic*¹ znajdziemy kolejno trzy epizody, z których każdy z powodzeniem mógłby utwór zamykać. Najpierw spotykamy się ze sceną o wymowie symbolicznej. Akcja epizodu rozgrywa się podczas dorocznego zjazdu pracowników i agentów sieci Positive Food Restaurant Polska. Przy czym niektórzy z gości wiedzą, inni zaś przeczuwają, że to już ostatni taki bal. Aby zwiększyć zyski, firma pod ładą pretekstem pozbywa się agentów, na których opierała swoje funkcjonowanie w pionierskim okresie. I oto pijany, a nade wszystko skacowany moralnie dyrektor sieci, Krzysztof Lenart, ogłasza, że poloneza czas zacząć. W powieści Bieńkowskiego nasz narodowy taniec oznacza rytuał kłęski, w którym uczestniczą żywe trupy. „Nie podoba mi się! Upili się na smutno... Korowód manekinów. Szare twarze, wpatrzone gdzieś w dal. Co ten Christophe wyprawia! To ma być pozytywna impreza, a nie jakieś cmentarne obrzędy” (s. 363) – tyle Pierre, francuski szef Positive Polska. W poczwarnym, groteskowym pląsie Lenart parzy ze sobą wyrzucanych na bruk agentów i zwalnających ich menagerów. Pograżeni w transie, bohaterowie Bieńkowskiego sprawują ów taniec ducha na grobie niegdyśszych nadziei, związanych z czerwcem osiemdziesiątego dziewiątego roku.

Z lektury powieści Bieńkowskiego wielki dla siebie pożytek odniósłby maturzysta, bledzący się akurat nad rozprawką „Symbolika poloneza w literaturze polskiej. Od Mickiewicza po Andrzejewskiego”. Jak widać, wcale nie po Andrzejewskiego, bo aż po Bieńkowskiego właśnie, tym bardziej, że chodzony z powieści naszego pisarza ma sporo wspólnego z pijackimi polonezami autora *Miazgi*. A pamiętajmy, że przed nami jeszcze dwa następne epizody. Po symbolicznym kolej na tragiczny: targany wyrzutami sumienia, Lenart postanawia uprzedzić jednego z agentów, że kierownik regionalny sieci, niejaki Euzebiusz Drutt, zamierza przejąć restaurację na rzecz firmy. Wiadomo, że po śmierci żony Marek Murawiec zaczął popijać, także w pracy. Wiadomo, że Drutt wykorzysta to jako znakomity pretekst

¹ Powieść ukazała się na początku 2005 roku nakładem Wydawnictwa W.A.B. w ramach prestiżowej serii „Archipelagów”. *Nic* stanowi drugą pozycję w dorobku prozatorskim Dawida Bieńkowskiego. Autor (rocznik 1963) debiutował cztery lata wcześniej powieścią *Jest*.

do rozwiązania umowy, więc ostatecznie Lenart zmienia trasę służbowej podróży i rusza na odsiecz. Tymczasem Murawiec spodziewa się odwiedzin Drudda. Dawny mistrz w strzelaniu sportowym nie na darmo trzyma broń w szufladzie biurka. Od początku przeczuwamy, że ten pistolet musi kiedyś wystrzelić. Gdy zatem pracownik informuje Murawca, że przed restauracją zatrzymał się firmowy peugeot na warszawskich numerach... Czytelnik może jedynie westchnąć: „Człowieku, po cośś strzelał?”

Pora wreszcie na finał numer trzy, a okaże się nim – niejako w myśl logiki słynnego szkicu Kazimierza Wyki sprzed sześćdziesięciu lat² – zakończenie drwiące. Drutt opóźnił planowaną akcję, bowiem sparły go żądze. Bieńkowski przypisał bohaterowi nie tylko kompleks z powodu niskiego wzrostu (niespełna metr siedemdziesiąt), bo również niepokromiony apetyt seksualny. I stało się, że w drodze Drutt skorzystał z oferty tirówek. Podczas nieplanowanego postoju bohater odebrał telefon z wiadomością, że Positive i wszystkie jego lokalne filie zostały właśnie sprzedane McDonaladowi. Owszem, nowy właściciel gwarantuje zachowanie pracy wszystkim menagerom. Tyle, że McDonald prowadzi restauracje wyłącznie przez agentów, więc znowu trzeba będzie zmienić politykę firmy...

Powiedzmy szczerze, w kategoriach czysto kompozycyjnych trzy – tak różne – finały w jednej powieści to cokolwiek za dużo. Nie sądzę, aby ów nadmiar wziął się z niepewności autora, który nie umiał zdecydować, jakim akordem zamknąć książkę. Przyczyna tkwiła chyba gdzie indziej. Przypuszczam, że Bieńkowski nie umiał się oprzeć pokusie wykorzystania wszystkich nasuwających się rozwiązań. Zauważmy zresztą, że w każdym z trzech wypadków chodzi o finał dość sztampowy. Nie było zatem tak, że swoje trzy grosze wtrąciła autorska próżność, potrzeba popisania się inwencją w zakresie rozwiązywania fabularnych perypetii. Wygląda raczej, jak gdyby poetyckie konwencje same narzuciły się pisarzowi i wymogły posłuszeństwo wobec charakterystycznych dla siebie schematów.

Skąd jednak przemoc ze strony konwencji, skąd uległość autora? Nic nie wskazuje, aby kwestie poetologiczne i metaliterackie należały do szczególnie ważnych dla Bieńkowskiego. Autor *Nic* nie planował żadnej gry z konwencją. W każdym razie – nie widać w powieści najmniejszych śladów takiego zamiaru. Wszystko wskazuje, że utwór został pomyślany jako literacki raport na temat przemian po roku 1989, powieściowe uogólnienie polskich nadziei, doświadczeń i rozczarowań, związanych z czasami kapitalistycznego budownictwa. Bieńkowski zatem wystąpił w tradycyjnej

² Myślę oczywiście o szkicu *Tragiczność, drwina i realizm* otwierającym książkę Kazimierza Wyki pt. *Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945-1948* (1948; pierwodruk szkicu – „*Twórczość*” 1945, nr 3).

roli pisarza rachującego się z epoką i społeczeństwem. Do tradycji należy również i to, że rachunki wykazały spore manko. Także figura defraudanta przedstawia się znajomo. W powieści Bieńkowskiego będzie nim – jakże inaczej – inteligent polski.

Wbrew pozorom, nie Euzebiusz Drutt, ale Krzysztof Lenart okazuje się głównym winowajcą. I nie ma nic do rzeczy, że Lenarta Bieńkowski traktuje ze zrozumieniem, że pokazuje jego wewnętrzną szamotnię, że widzi w nim nie tylko sprawcę, bo również ofiarę. Przede wszystkim, Krzysztof Lenart jest inteligentem u p a d ł y m. Reprezentuje tych, którzy na kapitalistycznym przystanku rozstali się z symboliczno-romantyczną wspólnotą³. Nie bieda, nie poczucie społecznej i ekonomicznej degradacji skłoniły nauczyciela historii, aby rzucił szkołę i rozpoczął karierę w zagranicznej firmie. Zdecydowało co innego: „Już tak miałem dość tego »Bądź wierny. Idź«” (s. 41). W Polsce lat dziewięćdziesiątych wierność inteligenckiemu kodeksowi okazała się ponad siły inteligentów. Pewnie, przychodzi czas, kiedy już dłużej nie można, bo wydaje się to ponad ludzką wytrzymałość. Przychodzi taka chwila, kiedy chcemy uwierzyć i naprawdę wierzymy, że wreszcie będzie wspaniale, wreszcie będzie normalnie, więc z lekkim sercem możemy zrzucić ciężar własnego dziedzictwa i własnego losu. „Nie sposób przecież nieustannie zmagać się z myślą, że życie (...) nigdy nie będzie trwałe i bezpieczne” (s. 7) – ironizuje na wstępie autorski opowiadacz. Ale choć Lenarta można zrozumieć, a nawet usprawiedliwiać, to jednak jego odstępstwo będzie bezsporne, zaś jego skutki – kolosalne.

Pod jednym przynajmniej względem Lenart pozostanie rasowym inteligentem. Chodzi o skłonność do hamletyzowania – w najbardziej pospolitym rozumieniu tego słowa. Wyrzuty sumienia, obwinianie po cichu samego siebie i całego świata do znakomitego alibi, aby nie robić zupełnie nic, gdy krzywdzeni są inni, a zarazem zachować poczucie, że pozostają kimś wrażliwym, że dostrzegam i potrafię osądzić nieprawość, małość i tchórzostwo (także własne). Słowem, że mimo wszystko pozostają człowiekiem moralnym.

Ten wewnętrzny teatrzyk może nam również zjednać cudzą sympatię. Na przykład sympatię czytelników, choć nie tylko. „Jesteś zmęczony za nas wszystkich” (s. 196) – powie do Krzysztofa jednodniowa kochanka, pracownica kołobrzeskiego Positive’a, choć sama gorzko się na Lenarcie zawiedzie. Euzebiusz Drutt raczej nie może oczekiwać, że polubią go czytelnicy. Ale też Euzebiusz Drutt, dla znajomych Euzebek, nie przejmowałby się zbyttno tą opinią, książki

³ Określenia „wspólnota symboliczno-romantyczna” używam w nawiązaniu do tekstów Marii Janion, a zwłaszcza jej głosnych szkiców z początku dziesiątej dekad, w których wskazywała na „zmierzch romantycznego paradygmatu kultury polskiej”. Zob. M. Janion: *Zmierzch paradygmatu*. „Życie Warszawy” z dn. 7-8 grudnia 1991; tejsze: *Szanse kultur alternatywnych*. „Res Publica” 1991, nr 3.

bowiem – jak wiadomo – czytają wyłącznie nieudacznicy. Tak, w małym ciele Euzebiusza Drutta mieści się kawał zdrowego pyknika. Cham, bezczelny i bezlitosny karierowicz, który szczerze gardzi każdym, komu się gorzej powiodło, niewiele ma na swoją obronę. Ledwie tyle: „U nas teraz żadna produkcja się nie opłaca, przez ten cały import padła Zenonowi, bratu ojca, szwalnia i Zenon wszystko za grosze rozprzedał, a kobiety, co mu szyły, rozpuścił” (s. 36).

Jeśli cokolwiek naprawdę kompromituje Drutta, to jego próżność, która w gruncie rzeczy maskuje kompleks niższości. Podobnymi maskami będą pogarda oraz agresja wobec wszystkich, którzy akurat znajdują się za nim w wyścigu szczurów. Rozumiemy jednak, że w ten sposób bohater Bieńkowskiego próbuje zatrzeć pamięć upokorzeń, jakich sam doświadczył. Rozumiemy również, że jego awans przyszedł zbyt szybko, że Drutt jest zupełnie nieprzygotowany do roli przedstawiciela „rodzącej się klasy średniej” i dlatego staje się karykaturą japiszona. Odpowiedzialność jednak spada na Lenartów, którzy porzucili powierzoną im placówkę. W rezultacie nie stało nikogo, kto by kreował pożądane wzory osobowe oraz społeczne. Nie było nikogo, kto wziąłby na siebie funkcję społeczno-obywatelskiego sumienia. Bez moralnego zaś drogowskazu rozmaici Euzebiuszowie Druttowie pozostali sami. Gdy nie stało żadnego nauczyciela ani mistrza, wychował ich Stadion Dziesięciolecia.

Euzebek wie, że musi kłamać i wciskać kit. Że właśnie na tym polegają handel i zarządzanie, tego się nauczył na bazarze. Tymczasem Lenart, by oszukać samego siebie, podpisał pakt z diabłem i reklamowy bełkot uznał za własną mowę. Dlatego uwierzył, a przynajmniej starał się uwierzyć w podsuniętą mu filozofię menadżerską, zgodnie z którą między firmą a agentami panować miały prawdziwie partnerskie relacje, a wszyscy wspólnie tworzyliby „wielką, pozytywną rodzinę”. Potem nie było już wyjścia – z dobrą czy złą wiarą musiał brnąć dalej.

Ten przydługi wywód miał pokazać, że w swojej powieści Bieńkowski wystąpił z czymś w rodzaju prawicowo-tradycjonalistycznej moralistyki społecznej. O ideowych przekonaniach autora trzeba pamiętać nie tylko dlatego, że zdaniem niektórych krytyków „zaangażowanie” najnowszej polskiej prozy tylko jedno ma imię, więc tu i ówdzie Bieńkowskiego z rozpędu uczyniono kolegą Sławomira Shuty⁴. Prawicowe ideały nie powinny

⁴ W ostatnich latach projekt „literatury zaangażowanej” – mającej być odpowiednikiem „sztuki krytycznej” oraz „teatru nowych brutalistów” – został sformułowany i spopularyzowany przez pisarzy i krytyków z kręgu kwartalnika „Halart”, chętnie powołujących się na tradycję lewicy intelektualnej, spuściznę kontrkultury czy też na współczesną ideologię alterglobalizmu. W takim właśnie kontekście powieść Bieńkowskiego umieszcila – w moim przekonaniu, nietrafnie – recenzentka „Kresów”. Zob. R. Wójs: *Korporacja, artyści – dwa światy?* „Kresy” 2005, nr 3.

zresztą zaskoczyć nikogo, kto zachował w pamięci debiutancką powieść naszego autora. Podejrzewam również, że właśnie taki grunt dla oskarżycielskiej roboty zaskarbił pisarzowi szczególną sympatię czytelników. Krytyka, zwłaszcza „młoda” i „offowa”, cokolwiek wybrzydzała, wszelako odniosłem wrażenie, że wśród niefachowej publiczności *Nic* w pierwszych miesiącach 2005 roku cieszyło się sporym powodzeniem. Zaryzykuję sąd, że miało większe wzięcie niż faworyci krytyków, *Zwał* Sławomira Shutego czy też *Lubiewo* Michała Witkowskiego.

Oczywiście, uprawiana przez Bieńkowskiego moralistyka społeczna oddaje powieściową rzeczywistość pod zastaw politycznej idei. W razie potrzeby łatwo więc uchylić czarny obraz Polski i Polaków, wypominając jego „partyjność”. Wiemy zaś doskonale, jak różny obraz sytuacji możemy uzyskać w zależności od ideologicznego „obramowania”. Wiemy również, że w takich sytuacjach nie chodzi wcale o poznawcze zyski, lecz o wykazanie słuszności przyjętych założeń. Podejrzewamy nawet, że postawa „bezinteresowna” jest zwyczajnie niemożliwa. Skoro samo pojęcie „rzeczywistości” zostaje, na naszych oczach, rozmydlone przez mnogość języków opisu, to wraz z tym przepada również możliwość znalezienia się poza zasięgiem kontrowersji i zajęcia pozycji neutralnego arbitra, który – samemu nie wnikając się w spór – widzi rzeczy takimi, jakimi naprawdę są, odnosząc się do całości społecznego dialogu. W takiej sytuacji „raporty” powstawać mogą jedynie na „zlecenie”. Nic po pisarzu z duszą Żeromskiego, skoro dawna inteligencka publiczność przepadła, przeobrażając się po części w ekspertów, po części w pracowników sektora usług edukacyjnych, a po części – zasilając, śladami Krzysztofa Lenarta, szeregi menagerów średniego i wyższego szczebla.

Z Lenartem łączy nas również swoista schizofrenia, boleśnie odczuwana nieprzystawalność naszego nowego stylu życia oraz odziedziczonego języka i kodeksu wartości. Skutek zaś tego wszystkiego taki, że wciąż traktujemy z szacunkiem i uznaniem tradycyjne obowiązki literatury polskiej, aczkolwiek wiążą się one z zupełnie niedzisiejszą formułą komunikacji publicznej. Powieść Bieńkowskiego może się nam podobać, zresztą historia polskiej filii *Positive’a* to rzeczywiście zajmująca anegdota, wszelako jej walory poznawcze nie wykraczają poza poziom publicystycznych stereotypów. Krytyczna postawa pisarska to pusty, zawieszony w próżni gest. I nic dziwnego, bo jeśli autor – wygląda na to, że w dobrej wierze – usiłował podjąć „tradycyjne obowiązki”, to musiał się wmanewrować w literacki anachronizm. Niektórym komentatorom powieść Bieńkowskiego wydała się współczesną *Lalką*⁵. Pomijam fakt, że utwór Prusa był (bo też mógł być) realistyczny, utwór zaś

⁵ Zob. R. Ostaszewski; *Nowa „Lalka” III RP*. „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 14.

Bieńkowskiego jest (bo też inaczej być nie mogło) tendencyjny. Wybieram coś, co pozwala zarysować paralelę między obiema powieściami: na pierwszych stronach każdej z nich znajdziemy podobną scenkę rodzajową, dotyczącą sprzedaży męskich butów. Tu i tam spotkamy się z takimi samymi mistrzami w handlowym fachu, panem Mraczewskim oraz dobrze już nam znanym Euzebiuszem Druttem. Ale choć obaj okazują się równie skuteczni, ta handlowa retoryka Mraczewskiego pod względem stylu zdecydowanie odbija od „gadany” Drutta. Cóż, inne czasy, inni klienci. Sklepu galanteryjnego „pod firmą” J. Mincel i S. Wokulski również nie podobna pomylić ze stoiskiem na koronie Stadionu Dziesięciolecia. Wszystko to są jednak różnice stopnia i gdyby rzecz sprowadzała się tylko do nich, to można byłoby uwierzyć w cywilizacyjną misję *Positive'a*, a przynajmniej wyrazić nadzieję, że z czasem także Euzebek nabierze ogłady Mraczewskiego. Zresztą również w czasach Prusa handlowano nie tylko w wykwintnych sklepach, acz nawet na ówczesnym pchlim targu nie sprzedawano chińskiej tandety z wszytą metką „Goethe, made in Germany”, podłego zaś i taniego żarcia nikt nie przedstawiał jako kwintesencji francuskiej tradycji kulinarnej. Tymczasem, jak już wiemy, handel w Polsce czasów kapitalistycznego przełomu z konieczności musi polegać na cynicznym kłamstwie. Według Bieńkowskiego, wynika to po prostu z odziedziczonej po komunizmie biedy, a jednocześnie – rozbuchanych apetytów konsumpcyjnych. Chodzi jednak o szerszą tendencję, bo przecież charakterystyczną nie tylko dla życia gospodarczego w naszym kraju. W czasach globalnego rynku, masowej produkcji i konsumpcji zasada maksymalizacji zysków przez proste cięcie kosztów i zaniżenie jakości działa bez żadnych ograniczeń. Godzimy się na nią w imię wygody oraz dostępności dóbr.

Zarówno ideologiczne ugruntowanie przedstawienia literackiego, jak i podjęcie anachronicznego modelu literackiego zwracają uwagę na konwencjonalny charakter utworu. Im wyraźniej perypetie fabularne okazują się figurami ideowego dyskursu, im wyraźniej sensy powieści ciążą ku publicystycznym stereotypom, tym bardziej obnaża się narracyjny mechanizm – konwencjonalne literacko wyposażenie tej prozy, które zdaje się funkcjonować wcale sprawnie, ale też nieomal automatycznie. Tak jak żywy społecznie stereotyp nie potrzebuje dla siebie żadnego uzasadnienia, dostatecznym bowiem uzasadnieniem będzie fakt, że pozostaje w obiegu, że się go powtarza, tak również konwencje narracyjne pozostają niekiedy w mocy, nawet jeśli nie poszerzają naszej wiedzy ani naszego słownika, nawet jeśli tylko reprodukują same siebie. W przeciwieństwie do ruchu konwencji, jej powielanie jawi się praktyką bezwysiłkową – tak w pisaniu, jak w czytaniu, co zresztą w wypadku *Nic* może być źródłem szczególnie przyjemno-

ści lekturowej. Tyle że ta akurat przyjemność spowinowaca naszą powieść z literaturą komercyjną.

Wychodząc od szczytnych ideałów krytycznego realizmu, Bienkowski dotarł do konceptu literatury doskonale samozwrotnej, która odnosi się tylko do siebie samej. Nie pozostawało już nic, jak tylko próba przełamania tej mimetycznej autarkii przez mnożenie kolejnych poziomów odniesienia. Stąd właśnie swoisty ścisk i natłok rozmaitych konwencji esetycznych w ostatnich rozdziałach utworu. Z pułapki literackości nie udało się jednak wydostać. Są w *Nic* symbolizm, tragiczność i drwina, i tylko jakoś realizmu nie ma (innego niż sfingowany), co zresztą wcale nie musi nas dziwić, skoro czymś bardziej niezwykłym byłoby podjęcie historycznej konwencji w taki sposób, by udało się czytelnika przekonać o aktualności tej konwencji.

Bienkowski spróbował jeszcze innego rozwiązania. Opowieść o dziejach polskiej filii Positive'a, a więc zasadnicza część utworu, to przecież jedynie narracja wtrącona, powieść w powieść, upodrzedniona w stosunku do historii ramowej. Bohaterowie tej ostatniej, wywodzący się – ujmijmy to tak – z artystycznej i literackiej bohemy warszawskiej, czytają komputerowy wydruk powieści o losach Lenarta, Druitta, Morawca i nie mają co do niej większych złudzeń. To „chyba współczesny produkcyjniak” (s. 93) – powie poeta Hehe.

Inna rzecz, że opinii Hehego nie warto ufać. Całe to towarzystwo literatów, performerów, kontestatorów okazuje się mocno podejrzanе. Po pierwsze, z powodu nieuleczalnej głupoty. Wytarty tytuł „poety i artysty” improduktyw Hehe obnosi z naiwną dumą, która jedynie kompromituje jego pretensje. Po drugie, bohaterów śmiało można by uznać za wzorce dwulicowości i zakłamania. Ci „zawodowi” kontestatorzy nie pogardzą nawet najmarniejszą fuchą, byle tylko się otrzeć o kolorowy świat komercji. Po trzecie wreszcie, są przzerośniętymi dzieciakami, wzruszająco nieporadnymi we wszystkich rolach życiowych.

Ta partia książki musi zostać uznana za pamflet na domorośłych pseudokontestatorów. A skoro tak, to nie chodziło o alibi dla mankamentów zasadniczego wątku, lecz o jego przewrotną obronę. Skoro bowiem zarzucamy autorowi *Nic* tendencyjność i anachroniczność, to tym samym wchodzimy w alians z Hehem i jego kumplami. Sprytnie, prawda? Jeśli się komu *Nic* nie spodoba, to tym samym łąduje w sercu doszczętnie zidiociałej „warszawki”, gdzieś między redakcjami „Miastodonta” (gdzie „robi się” kontrkulturę) i „Twojego Popędu” (gdzie się zarabia pieniądze). Odnotujmy, że przy okazji autor załatwił swoje porachunki z młodoliterackim światkiem, który – w przeciwieństwie do jurorów nagród Mackiewiczza, Kijowskiego i Kościelskich – z wyraźnym lekceważeniem przyjął prozatorski debiut Bienkowskiego.

Być może zatem tendencyjność i anachroniczność powieści są jej zaletami? Jakkolwiek by było, lepsze to niż kontestacja w krótkich majteczkach. Taka myśl świta w głowie Melenkofowi, jednemu ze znajomków Hehego, który ma odwagę przyznać, że bawiąc się w bunt, alternatywę i sztukę, roztrwonil dany mu czas. Żył w fantastycznym, całkowicie wymyślonym świecie, niejako na koszt tych, o który traktuje podsunęta przez Hehego powieść.

Żadnych zresztą wątpliwości nie pozostawia autorski opowiadacz, który na kolejnym (!) poziomie autokomentarza konfrontuje ze sobą oba wątki. Tak, ich bohaterowie zamieszkują zupełnie odrębne światy i nie mogą się ze sobą porozumieć. Za to my dobrze rozumiemy, że w tym sporze sympatia autora towarzyszy postaciom uwikłanym w dzieje Positive'a. Nawet ich złudzenia, samooszustwa i samousprawiedliwienia będą mu bliższe. Tak oto wracamy jednak do poziomu publicystyki, która... I tak w koło, i tak w koło!

Jak widać, Bieńkowski gra na zwłokę. Obiecuje jakiś istotny, głębszy sens, klucz do zrozumienia teraźniejszości oraz nas samych. W istocie jednak wyłącznie przewleka całą zabawę. Za zakończeniem kryje się inne zakończenie, za komentarzem inny komentarz, kolejna metaliteracka nadbudówka. Próba ufundowania realizmu kończy się mistyfikacją, fingowaniem realizmu, co – tutaj Bieńkowski okazuje się bardzo uczciwym pisarzem – wymaga z kolei krytyki, jaka również spotka się z ripostą. Naprawdę, można mieć sporo frajdy z obserwowania tego turnieju konwencji, estetyk i dyskursów, lecz co do „rzeczywistości”, to lepiej nie mieć żadnych złudzeń.

Czytając *Nic*, nie potrafiłem uwolnić się od wrażenia, że międzytekstową burzę Bieńkowski rozpętał zupełnie niechcący. By uniknąć niedomówień, metaliteracki wymiar powieści uważam za jej zasadniczy walor. Właśnie za jego przyczyną utwór wydał mi się zajmujący, zabawny i pouczający. Może nawet – frapujący, ale dość komplementów. Jednocześnie bowiem autor zdał mi się kimś w rodzaju ucznia czarnoksiężnika, który nie znając mocy użytego „zaklęcia”, wywołał wszystkie demony intertekstualności. Jak wiadomo z lektury Gerarda Genette'a (wiem, że to intertekstualność w rozumieniu „wąskim”, ale taka nam w zupełności wystarczy)⁶, jest tych demonów całkiem liczna gromadka, bo pięć. I wszystkie hasają sobie na stronach powieści aż miło! Mamy więc „ścisłą intertekstualność” (np. Bieńkowski i Andrzejewski), a obok niej – „paratekstualność” (*Nic* wobec krytycznych paratekstów), wewnętrzną „metatekstualność” (krytyka powieści

⁶ Zob. G. Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982 (fragment w polskim przekł. A. Mileckiego w zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 4. Kraków 1992, cz. 2). Krytykę koncepcji Genette'a wraz z propozycją jej korekty można znaleźć w artykule M. Głowińskiego: *O intertekstualności* [w:] tegoż: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992 (pierwotnie: „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4).

przeprowadzona w samej powieści) czy „architekstualność” (Nic wobec kanonu realizmu krytycznego). A wreszcie ten ostatni, najstraszniejszy z nich wszystkich, demon „hipertekstualności”, zmuszający nas do uznania dzieła za imitację hołubionych wzorów literackich.

Jak już wiemy, problem imitacji pojawia się na różnych poziomach utworu. Najpierw jako motyw (chodzi o tandentne podróbki markowych wyrobów). Jednocześnie kluczowym tematem powieści okaże się naśladowanie kapitalizmu, kalkowanie wzorów podpatrzonych w rozwiniętych krajach zachodnich jako pewna praktyka społeczna (spory udział mają tu również Hehe i jego kumple, ślepo wpatrzeni w zachodnie kontestacje). Tutaj autor stara się nas przekonać, że to praktyka krótkowzroczna i niszcząca. Ale jednocześnie, w najgłębszym planie estetycznym, sama powieść podejmuje praktyki imitacyjne, aczkolwiek tym razem chodzi o wzory nie tyle importowane, co historyczne, a mianowicie – tradycję realizmu krytycznego. Stąd zasadniczy paradoks powieści: krytyka „podrabiania” Zachodu, naśladowania w wymiarze społeczno-cywilizacyjnym, sama okazuje się opierać na imitacji estetycznej, co tę krytykę w dużym stopniu unieważnia, zawiesza, czyni nieskuteczną (wyłącznie rytualną), a przynajmniej – wkleja bez reszty w ironiczny, dystansujący cudzysłów. Nie tylko licealista, również Przemysław Czapliński miałby z utworu Bieńkowskiego sporo pożytku, choćby przy pisaniu *Świata podrobionego*⁷, bo do problematyki tej ostatniej książki Nic pasowałoby jak znalazł!

Pozostaje rozstrzygnąć pytanie o status „podrobki”, jaką okazało się Nic. Mimo wszystko kwestia naśladowania znalazła się na stronie powieści (szkoda!), więc niechętny znajdzie podstawy, by wytknąć autorowi zamiar „oszukania” odbiorcy, który byłby gotów „fałszywkę” wziąć za dobrą monecę. Nie można jednak powiedzieć, by Bieńkowski ukrywał, że jedynie naśladowuje, bo też autor dobrze rozumie, że taka próba to byłoby przedsięwzięcie zupełnie beznadziejne. Jak zawsze w sytuacjach nieoczywistych, najwięcej zależy od czytelnika. To on musi zdecydować, czy należy uwierzyć w metkę „Goethe, made in Germany”, czy też lepiej zachować krytyczny rozsądek.

⁷ Zob. P. Czapliński: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003. Do problemów podjętych w wymienionej książce Czapliński nawiązał ostatnio w ważnym szkicu: *Powrót centrali? Literatura w nowej rzeczywistości* [w zbiorze:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*. Pod red. G. Matuśzaka. Kraków 2005. Krytyk pisze między innymi o dominacji pastiszu w najnowszej prozie, w czym miałby się przejawiać zaskakująco konformistyczny charakter rodzimego postmodernizmu. Warto odnotować, że obawy Czaplińskiego w dużej mierze pokrywają się z zarzutami, jakie kulturze postmodernistycznej z racji jej upodobania do pastiszu stawiał onegdaj Fredric Jameson. Zob. F. Jameson: *Postmodernizm albo kultura w logiką późnego kapitalizmu*. Przeł. K. Malita. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4. Czy rzeczywistość współczesne pastisze są dowodem zarzucenia krytycznych obowiązków bądź też wyrazem krytycznej bezsilności – ten problem wymagałby osobnego rozważenia.